scherzo

THOMAS HENGELBROCK
PODIO E INTELECTO

DOSIER
CASTRATI
ENTREVISTA
JESÚS IGLESIAS
ACTUALIDAD
VASILY PETRENKO
PETER EÖTVÖS
GRABACIONES
JEAN RONDEAU
ALEXANDER LONQUICH

9 778402 134807 00347

SCHERZO REVISTA DE MÚSICA AÑO XXXIV - Nº 347 ENERO 2019

SCHERZO REVISTA DE MÚSICA AÑO XXXIV - Nº 347 ENERO 2019 8,50 €

Tarlova

VASILY PETRENKO

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
Miguel Ángel Aguilar Rancel
Josep Armengol
Félix de Azúa
Rafael Banús Irusta
Elena Bernardi
Emili Blasco
José Antonio Cantón
Nacho Castellanos
Yahvé M. de la Cavada
Jacobo Cortine
Flavio Ferri-Benedetti
Fernando Fraga
Ismael G. Cabral
Germán Gan Quesada
Benjamín G. Rosado
Manuel García Franco
Enrique García Revilla
Ana García Urcola
Miguel Ángel González Barrio
Carlos Javier González Serrano
Paul Korenhof
Juan Ramón Lara
Martín Lasalle
Norman Lebrecht
Martín Llade
Josemi Lorenzo Arribas
Manuel Luca de Tena
Pier Élie Mamou
Tomás Marco
Luis Martín
Santiago Martín Bermúdez
Manuel M. Martín Galán
Daniel Martín Sáez
Joaquín Martín de Sagarmínaga
Blas Matamoro
Erna Metdepenninghen
Antonio Moral
Andrés Moreno Mengíbar
Mario Muñoz Carrasco
Daniel Muñoz de Julián
Helena Núñez Guasch
Miguel Ángel Ordóñez
Rafael Ortega Basagoiti
Josep Pascual
Enrique Pérez Adrián
Silvia Pérez Arroyo
Javier Pérez Senz
Paolo Petazzi
Ruth Prieto
Arturo Reverter
Barbara Röder
Pablo L. Rodríguez
David Rodríguez Cerdán
Justo Romero
Stefano Russomanno
Víctor Sánchez Sánchez
Urko Sangroniz
Pablo Sanz
Javier Sarría Pueyo
Joan-Albert Serra
Carlos Singer
Franco Soda
Christian Springer
Luis Suñén
Michael Thallium
José Luis Téllez
José Antonio Tello Sáenz
Eduardo Torrico
Asier Vallejo Ugarte
Pablo J. Vayón
Enrique Velasco
Juan Manuel Viana
José Luis Vidal

2 **Opinión**
Félix de Azúa
José Luis Téllez
Javier Pérez Senz
Pablo J. Vayón

8 **Con nombre propio**
Vasily Petrenko
Por Michael Thallium
Peter Eötvös
Por Stefano Russomanno

13 **Hoja de contactos**
Por Benjamín G. Rosado

14 **Noticias / Agenda**

18 **Actualidad**
Nacional / Internacional

36 **Entrevista**
Thomas Hengelbrock
Por Pablo L. Rodríguez

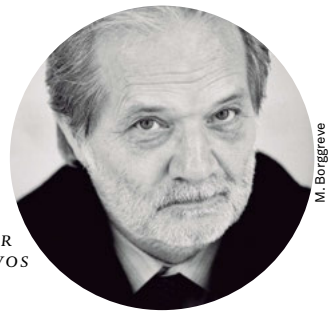
40 **Grabaciones**
Entrevistas:
Jean Rondeau
Alexander Lonquich

78 **Libros**

79 **Dosier**
Castrati
Farinelli español
Por Daniel Martín Sáez
Siface, el primer gran divo
Por Elena Bernardi
Carestini y Caffarelli
Por Eduardo Torrico
Senesino, mi héroe de infancia
Por Flavio Ferri-Benedetti

96 **Encuentros**
Jesús Iglesias
Por Justo Romero

100 **Jazz**
Por Luis Martín


M. Borggreve

PETER EÖTVOS

102 **Bandas sonoras**
Por Miguel Ángel Ordóñez

104 **Sonido**
Por Josep Armengol

14 **Músicas sumergidas**
Vitezslava Kaprálová
Por Juan Manuel Viana

107 **El horizonte quimérico**
Por Martín Llade

109 **Danza**
Por Silvia Pérez Arroyo

108 **Educación**
Por Joan-Albert Serra

110 **La guía**

112 **Contrapunto**
Por Norman Lebrecht

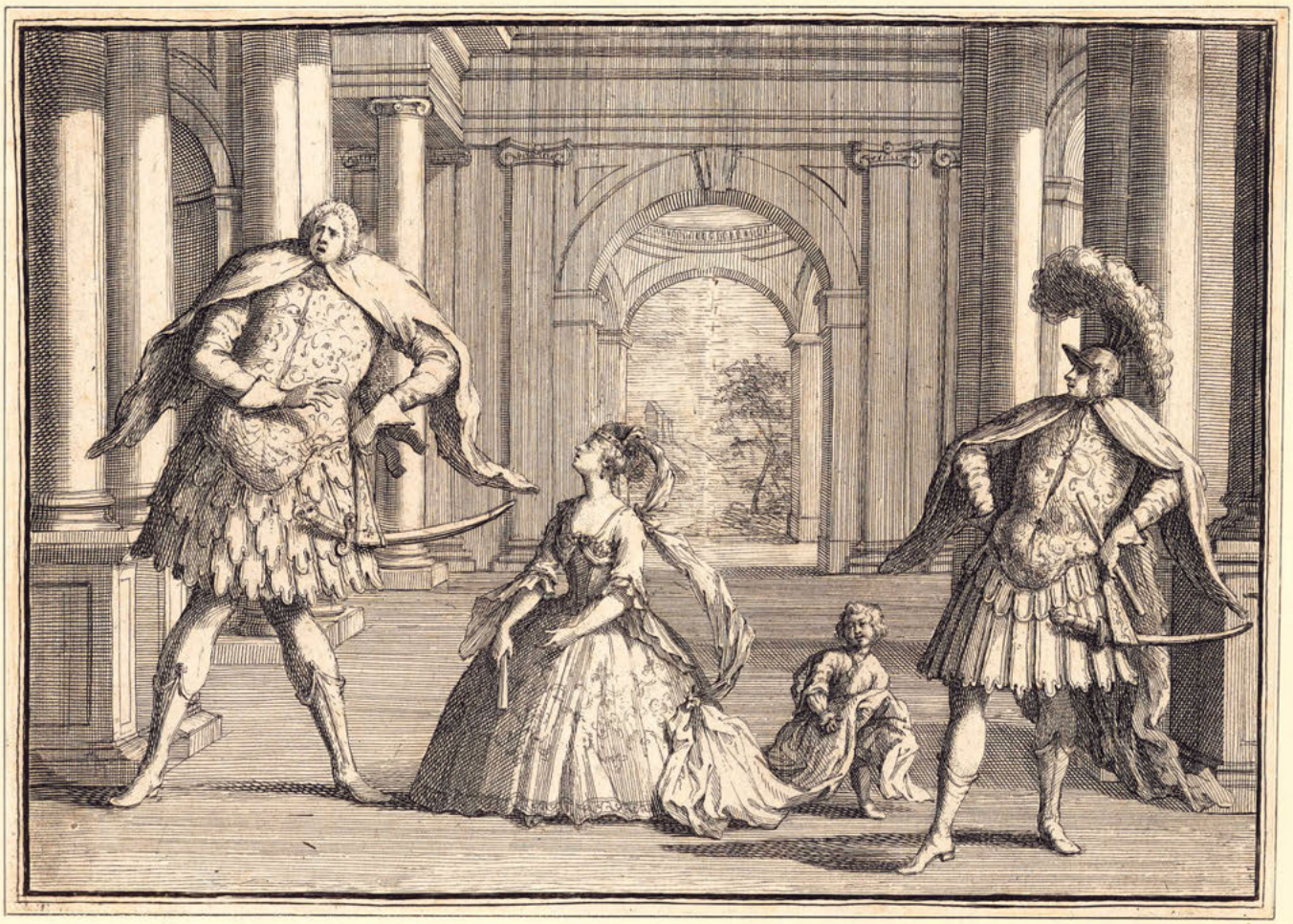
SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

España	85 €
Europa	120 €
Resto países	140 €
Digital (PDF)	50 €

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Scherzo es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

Con la colaboración de Fundación BBVA

Castrati



Gaetano Berenstadt, Francesca Cuzzoni y Senesino en Flavio de Haendel, en el King's Theatre de Londres, 1723. Grabado de William Hogarth.

Hace ahora justo un cuarto de siglo el cineasta belga Gérard Corbiau estrenó su película *Farinelli, il castrato*. Para muchos melómanos fue una puerta abierta a un universo tan fascinante como desconocido, el de los *castrati*, grandes divos de la ópera del siglo XVIII y acaso los primeros ídolos de masas de la industria del espectáculo, capaces por sí mismos de llenar teatros y de provocar las más encendidas pasiones no solo entre los aficionados a la música sino también entre las damas de la nobleza europea, subyugadas por la singular condición sexual de estos irrepetibles cantantes. Pero quedan muchos aspectos por desentrañar sobre ellos, incluso de los que fueron celebridades máximas en su tiempo y cuyos nombres hoy nos resultan relativamente familiares: Farinelli, Senesino, Caffarelli, Carestini, Siface… Sirva un dato para ilustrar —nunca mejor dicho— las lagunas existentes: el grabado que aparece en esta página, debido a William Hogarth, es tal vez la imagen más conocida en que aparecen *castrati*. Casi todas las fuentes mencionan que se trata de los capones Senesino y Gaetano Berenstadt (al que otras fuentes sustituyen por Farinelli) y de la soprano Francesca Cuzzoni, durante el estreno de la ópera *Flavio* de Haendel (hay quien dice que es durante el estreno de *Giulio Cesare*). Casi de forma unánime señalan que Senesino es el cantante de la izquierda, el más alto, cuando en realidad se trata de Berenstadt, según ha podido demostrar recientemente Lowell Lindgren, profesor emérito de Música en la Universidad de Harvard. Está claro que los *castrati* siguen rodeados en pleno siglo XXI de un halo de misterio.

Farinelli español: más allá del mito del castrado

Daniel Martín Sáez

Aún nos queda mucho por saber acerca de Carlo Broschi, apodado "Farinelli" (1705-1782) y considerado habitualmente el mejor cantante de todos los tiempos. Toda figura histórica implica la reconstrucción de un perfil a partir de testimonios, documentos y monumentos donde existen todo tipo exageraciones, omisiones, incoherencias y mitos, atravesados en mayor o menor medida por ideologías e instituciones con sus propios intereses políticos, religiosos, académicos, etc., que a menudo subrayan y eluden lo que les conviene. Farinelli pasó más años trabajando como cortesano, embajador y organizador de festejos en Madrid que como cantante de ópera en el resto de capitales europeas. Cuando llegó a España, acababa de cumplir los 32 años, ocupando desde el principio una insólita situación de privilegio dentro de la corte de Felipe V, que mantendría e incluso incrementaría durante el reinado de Fernando VI, cuando se le impuso la Cruz de Calatrava. Sólo tras la muerte del Prudente, cuando contaba 54 años, Farinelli se retiró a Bolonia, donde viviría dos décadas más con el sueldo vitalicio otorgado por la corte española. Pese a todo, nuestra imagen del músico sigue estando marcada por la leyenda del cantante de ópera, comparado desde el siglo XVIII con el semidiós Orfeo y con el rey bíblico David, entre lo mitológico y lo hagiográfico.

La famosa película de Gérard Corbiau "Farinelli, il castrato" (1994) se detiene justamente cuando el cantante llega a Madrid, como si su biografía hubiese dejado de ser interesante a partir de entonces

Uno de los dibujos de la *Descripción* de Farinelli, donde observamos al propio cantante (dcha.) entregar un ejemplar de la obra a los reyes de España (centro).

Real Biblioteca. Patrimonio Nacional

Mito de entrada y mito de salida

Sería imposible citar aquí todas las obras de teatro, zarzuelas, óperas, novelas, notas de prensa, programas de radio y televisión, biografías, libros de historia de España y monográficos de historia de la música donde la estancia de Farinelli en Madrid se reduce a dos mitos: el 'mito de entrada' en la corte, según el cual Carlo Broschi vino a España invitado por Isabel de Farnesio para curar la melancolía de Felipe V mediante el canto, ejerciendo desde entonces como músico-terapeuta real, y el 'mito de salida', según el cual Carlos III le habría expulsado de manera inmisericorde tras la muerte de Fernando VI, por motivaciones igualmente psicológicas, derivadas de la falta de gusto del rey por la música. Esta doble imagen, que abre y cierra su estancia en España, ha contribuido como ninguna otra a subrayar su labor como cantante en detrimento de su trayectoria como cortesano.

En la última década estamos asistiendo a un insólito resurgimiento del mito de entrada, que hemos podido observar desde Madrid hasta Nueva York, desde Londres hasta Sicilia, en gran medida potenciado por la novela de Jesús Ruiz Mantilla y el melodrama de Claire van Kampen dedicados a su figura. Que esta mitología ha ensombrecido la historia del personaje en España es evidente. La famosa película de Gérard Corbiau *Farinelli, il castrato* (1994) se detiene justamente cuando el cantante llega a Madrid, como si su biografía hubiese dejado de ser interesante a partir de entonces. Algo parecido podemos encontrar a menudo en el ámbito académico, pese a los estudios de enorme rigor que se han hecho sobre su trayectoria. En 1998 se inauguró en Italia el Centro Studi Farinelli, que en los últimos diez años ha dedicado diversos congresos, ediciones y encuentros al castrato. Sin embargo, su estancia en España ha sido prácticamente arrinconada, pese a ser con diferencia la más extensa e interesante en términos históricos, artísticos, operísticos y políticos.

Farinelli como casus belli

La razón por la cual sus primeros años como cantante han eclipsado más de dos décadas al servicio de la monarquía borbónica no se deriva de la mera fama de su canto, ni siquiera de la vulgar necesidad de poner etiquetas monolíticas a hechos complejos que nos resultan difíciles de comprender (aunque, sin duda, ambas cosas hayan

National Gallery of Victoria, Melbourne

Cuadro de Jacopo Amigoni (c. 1752) donde podemos observar, de izquierda a derecha, a Metastasio, a la soprano Teresa Castellini, al propio Farinelli y a Jacopo Amigoni, además del paje de Farinelli y su perro.

Staatsgalerie Suttgart

Carlo Broschi retratado por Amigoni en Aranjuez, 1752.

contribuido a ello). Lo esencial fue la imagen que construyeron, ya en vida del propio Farinelli, un elevado número de propagandistas e ideólogos ingleses, desde embajadores y editores de prensa hasta historiadores, artistas y académicos de prestigio, en pleno contexto bélico entre España e Inglaterra.

Los años del músico en Londres coinciden con los años en que se está articulando un *casus belli* contra la monarquía española, como muestra el famoso episodio de la oreja de Jenkins. Cuando Farinelli abandona los teatros de ópera para establecerse en Madrid, en gran medida descontento con ellos, hace explotar un conflicto diplomático entre ambas cortes, que los ingleses aprovechan para remarcar la crueldad de España. La imagen del 'rapto' del mejor cantante de todos los tiempos, equiparado una y otra vez al 'robo' de mercancías inglesas en aguas españolas, servirá para realzar simbólicamente ese *casus belli* en la prensa inglesa, aprovechando de paso la imagen de un rey loco gobernado por un castrado. La propaganda de guerra inglesa atraviesa todo el siglo XVIII, con menciones constantes a Farinelli y España, incluso tras la muerte del músico.

El origen del mito de entrada coincide con la llegada del cantante a Madrid en 1737, tras haber pasado tres años en Londres. Sería imposible citar aquí las decenas de notas de prensa publicadas en los diarios ingleses donde se menciona la contratación de Farinelli en España. Al hacerlo, como ocurre en el caso de Jenkins, se omite todo aquello que pueda favorecer a España y se exageran sus acciones negativas, recogiendo e impulsando la literatura negrolegendaria que se había vertido contra ella desde el siglo XV. Una de esas notas equipara explícitamente el rapto de Farinelli con el episodio de la oreja de Jenkins. Las artes contribuyeron enormemente a este proceso mitopoyético. Ese mismo año apareció la canción *Lamentación de Inglaterra por la pérdida de Farinelli*, que dos años después apareció junto a un grabado de Henry Roberts en el primer volumen de *Calliope or English Harmony* (1739), el mismo año en que comenzó la Guerra del Asiento entre Inglaterra y España. Allí se habla ya de la "cruel España" que habría forzado a Farinelli a quedarse en la corte de Madrid.

Cuando Farinelli abandona los teatros de ópera para establecerse en Madrid hace explotar un conflicto diplomático entre ambas cortes, que los ingleses aprovechan para remarcar la crueldad de España

Algo parecido ocurre en la obra inglesa titulada *Una escena político-burlesca y comi-fars-operática entre el rey y la reina de España, un marinero inglés y Farinelli,* publicada en Dublín en la imprenta de James Hoey en 1741. En ella se relata la victoria de Inglaterra sobre Portobello en manos de Edward Vernon, así como sus ataques a Cartagena de Indias (donde, sin embargo, Inglaterra acabaría siendo derrotada). La obra empieza con la melancólica entrada del rey español, quien entona un triste lamento por la victoria de Vernon. La reina intenta consolarle haciéndole ver que, al menos, tiene a Farinelli, que aparece desde el principio como una especie de ministro de confianza. El rey es informado alternativamente sobre los asuntos de guerra por otros personajes cómicos, en consonancia con la imagen que la prensa inglesa, a través de Farinelli, daba de España como una corte gobernada por personajes de baja extracción social. Como luego veremos, Farinelli no era ajeno a estos asuntos de política internacional y tenía su opinión al respecto.

El primero en vincular la locura del rey con el canto de Farinelli fue el embajador inglés Benjamin Keene, quien asegura en su correspondencia con el duque de Newcastle que el rey sentía una aversión natural por la música, y que fue Isabel de Farnesio quien 'retuvo' al cantante con la intención de entretener a Felipe V a causa de su "melancolía", cantando desde entonces las mismas "cinco arias" al rey. Por supuesto, Farinelli no fue retenido. Al menos desde 1735 expresa su deseo de alejarse de los teatros y, poco después de llegar a Madrid, subraya varias veces su contento con su nueva posición. Tampoco es cierto que el rey sintiera aversión por la música. Felipe V ya había contado con músicos como Henry Desmarest (1701) y el castrado Valeriano Pellegrini (1722), una tradición monárquica que, por lo que se refiere a España, podemos remontar a la época de Carlos II y Matteo Sassano. El 16 de febrero de 1738, el propio Farinelli hace notar a su amigo Sicinio Pepoli que la corte le considera un "embajador", y el 23 de agosto le asegura que los reyes le tratan "como uno de sus hijos". El 27 de octubre de 1739 su nombre aparece en La Gaceta de Madrid ligado a otro tipo de celebraciones.

Pese a todo, Johann Georg Keyssler, miembro de la Royal Society, se referirá de nuevo a la melancolía en su libro de viajes, publicado en alemán en 1741 y en inglés entre 1756 y 1757, en sintonía con las incesantes notas de prensa inglesa donde se destaca el poder alcanzado por el castrado en la corte. Tras la muerte de Felipe V, en su propio libro de viajes de 1771, Charles Burney repetirá la idea del embajador inglés, según la cual Farinelli cantó unas pocas arias (esta vez, "cuatro"), no ya durante el primer año, sino durante los diez años de su reinado. Burney no se refiere entonces a la

melancolía, como sí lo hará su compatriota John Hawkins en la primera historia de la música que llega hasta su presente (1776). Sólo entonces, el historiador francés Jean Benjamin de Laborde, tomando algunos elementos de la prensa inglesa, publica el relato que ha llegado hasta nuestros días, según el cual Isabel de Farnesio colocó a Farinelli en una cámara contigua a la real, haciéndole cantar hasta que consiguió recobrar la salud del rey, quien prometió al castrado otorgarle como recompensa lo que pidiera. Lo hace en 1780, causando la réplica del académico Pedro Francisco Jiménez de Góngora y Luján, duque de Almodóvar, que considera el relato francés un conjunto de dislates.

Los capones de Carlos III

El culmen de esta historia llegó cuando Burney plagió el relato de Laborde (se trata de una traducción casi literal) en su historia de la música (1789), donde también plagia al padre Fontenay otras anécdotas farinellianas, siendo desde entonces la fuente más citada y repetida hasta el día de hoy en torno a Farinelli. Tanto Burney como Laborde se plagian mutuamente en muchos pasajes, lo que no ha impedido que la mayoría de historiadores, desde entonces hasta el presente, haya repetido esa leyenda sin citar siquiera una fuente. Lo mismo ocurre con el mito de salida, según el cual Carlos III expulsó a Farinelli de manera inmisericorde, sentenciando que los capones sólo le gustaban sobre la mesa. El primero en publicarlo fue Joseph Baretti, ligado a la Royal Academy of Arts de Londres, en 1771, también famoso por haber difundido el mito del *epur si muove* galileano.

Según el mito de salida, Carlos III expulsó a Farinelli de manera inmisericorde, sentenciando que los capones sólo le gustaban sobre la mesa

Desde Góngora y Luján, no ha vuelto a haber en España, ni en ningún sitio, una oposición a esta leyenda. A esto contribuyó, sin duda, el uso que hizo de ella la musicología nacionalista española del siglo XIX, al considerar a Farinelli como símbolo del desprecio cortesano por la música autóctona en favor de la música extranjera. Las óperas y zarzuelas dedicadas al castrado por Joaquín Espín y Guillén (1854), Mariano Vázquez (1855) y Tomás Bretón (1902) no son ajenas a ese uso ideológico. El tópico xenófobo de la 'invasión italiana' ha favorecido desde entonces que nadie intente cuestionar esta leyenda hasta la publicación de nuestro artículo *La leyenda de Farinelli en España* en la *Revista de Musicología* (XLI, nº 1, 2018, 57-59).

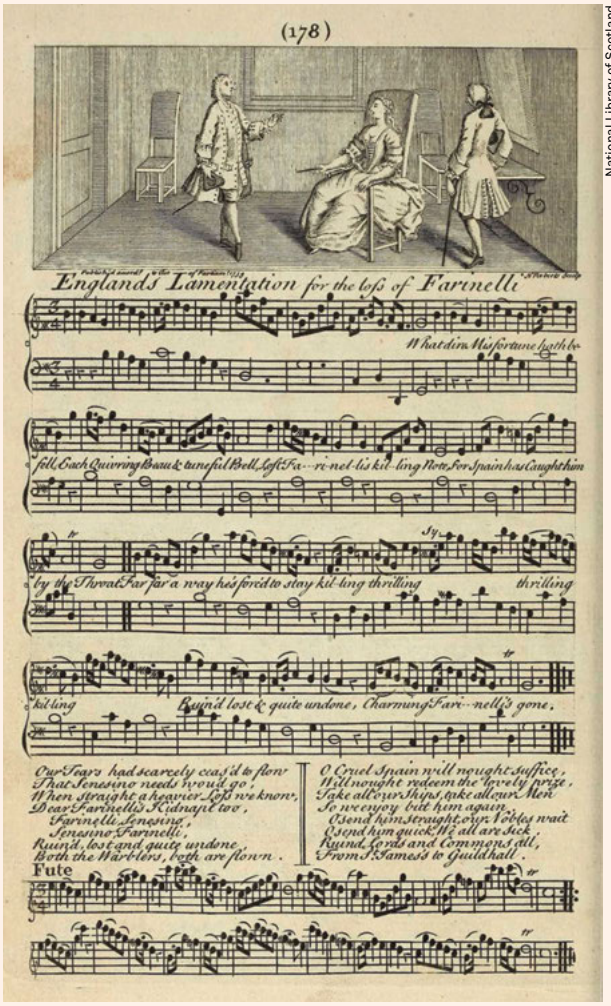
El historiador inglés Henry Kamen, uno de los más prestigiosos estudiosos de la historia de España, lo ha repetido en el artículo que le encargaron en Broadway (diciembre de 2017) para el citado espectáculo de su compatriota Van Kampen, en cuyo programa de mano se vertía sobre España toda la literatura de la leyenda negra. También lo han repetido sus biógrafos, desde Giovenalle Sacchi (1784) hasta Sandro Cappeletto (1995), pasando por René Bouvier (1943) y Patrick Barbier (1987). Kamen al menos reconoce su deuda con el embajador inglés, cosa que no hace ningún musicólogo desde Antonio Ferrer del Río, pasando por Soriano Fuertes, Barbieri, Carmena y Milán, Peña y Goñi, Mitjana, Cotarelo y Mori, Subirá, Martín Moreno, Margarita Torrione o Ellen T. Harris, entre otros, que repiten el mito plagiado por Burney sin aportar ninguna fuente.

Una imagen contra-legendaria

Lo más interesante de la bibliografía farinelliana, en todo caso, no es lo que afirma acerca de Farinelli, sino lo que oculta. La mayoría de fuentes de la época nos muestran una imagen mucho más luminosa, compleja y articulada. Conservamos más documentos, esculturas, retratos pictóricos, grabados y testimonios fiables de Farinelli como noble o embajador que como cantante, y muchos de ellos fueron promovidos por él, en sintonía con la defensa que por entonces hacía de la monarquía española. Baste recordar que, recién finalizado el famoso Sitio de Cartagena de Indias (1741), defendido por Blas de Lezo, Farinelli mostró su alegría a su amigo Pepoli refiriéndose a ella como una "victoria completa sobre el Rost Bif", un contrapunto evidente respecto a la imagen de la obra de teatro inglesa dedicada a la victoria de Vernon.

La fuente más importante que conservamos sobre su labor, aunque ceñida a la época de Fernando VI, fue legada por el propio Farinelli en su manuscrito, redactado en español y titulado *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos; de las diversiones que anualmente tienen los reyes nuestros señores en el Real Sitio de Aranjuez*. Se trata de un documento histórico único, tanto por su contenido escrito como por sus dibujos, entre los cuales podemos observar al propio Farinelli entregando una copia de la obra a los reyes.

En ella, el músico relata su labor como organizador de festejos en el teatro del Buen Retiro y en el Palacio de Aranjuez, estableciendo cada detalle de las representaciones operísticas, desde los sueldos de cada artista hasta la escenografía, como podemos observar en otros dibujos de la descripción. Farinelli no sólo conseguía a los mejores libretistas, destacando especialmente su estrecha colaboración con su amigo Metastasio, sino también a los mejores cantantes, escenógrafos y tramoyistas. Jacopo Amigoni nos dejó un testimonio sin igual de esta unión de artes en su cuadro de 1752, donde se autorretrata junto al músico-embajador, la soprano Teresa Castellini y el citado libretista.

Estas óperas eran ya eventos políticos de primera magnitud, como lo era su propia presencia en la corte, destinados a fortalecer la imagen de la monarquía en el extranjero. Esteban de Arteaga (1783) comparó este periodo musical con los antiguos fastos de Atenas, y Antonio Eximeno (1796) lo presentaba como una verificación de la fábula de Anfión. No menos interesante es su papel en la publicación de la historia musical del

(178)
England's Lamentation for the loss of Farinelli
What dire Misfortune hath bereft
fell Each Quivring Beau & tuneful Bell, loft Fa--ri-nel-lis kil-ling Note, For Spain has Caught him
by the Throat Far far away has forcd to stay kil-ling thrilling
kil-ling
Ruin'd lost & quite undone, Charming Fari--nelli's gone,
Our Tears had scarcely ceas'd to flow
That Senesino needs would go;
When straight a heavier Loss we know,
Dear Farinelli's Kidnapt too,
Farinelle Senesino,
Soranzone Farinelli,
Ruin'd, lost and quite undone,
Both the Warblers, both are flown.
O Cruel Spain will nought suffice,
Will nought redeem the lovely prize,
Take all our Ships, take all our Men
So we enjoy but him again.
Chear him, Strought & join Jubilee
Send him quick We all are Sick
Ruin'd, Lords and Commons all,
From St. James's to Guildhall.
Fute
National Library of Scotland

Portada de la *England's Lamentation for the lost of Farinelli*, en *Calliope or English Harmony* (1739)

Museo del Prado

Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines de Aranjuez de Francesco Battagliolli. Cuadro encargado por Farinelli.

padre Martini, cuando este mismo solicitó al "caballero don Carlo Broschi" que mediara ante la reina Bárbara de Braganza, a quien finalmente dedicó su obra gracias al castrado.

Además de la música y las artes, Farinelli organizaba los famosos paseos por el río Tajo en su paso por Aranjuez, concebidos como respuesta a los realizados por Haendel en el río Támesis, que sirven a la monarquía para presentar ante los dignatarios extranjeros una prueba de su riqueza, cultura y poder, en un momento en que España está renovando su armada por iniciativa del marqués de la Ensenada, fiel amigo de Farinelli. Las armas y las letras, la guerra y el arte conforman entonces las dos caras de la misma moneda. Los reyes cazaban, cantaban y tocaban el clave desde la embarcación, ofreciendo un espectáculo sin igual que podía contemplarse desde la costa, cubierta al anochecer con miles de luces, entre las cuales algunas estaban dispuestas para que pudiera leerse "Vivan el Rey y la Reina". A la embarcación real, donde viajaba el propio Farinelli junto a los reyes, seguían otras tantas repletas de nobles, duques, marqueses, embajadores y prelados debidamente engalanados, como también lo estaban los dignatarios a quienes se permitía acudir para observarlos. Conservamos una importante cantidad de obras gráficas dedicadas a tales celebraciones, como los cuadros del Palacio de Aranjuez de 1756 encargados a Battaglioli por el propio Farinelli, donde podemos observar hasta qué punto el público formaba parte del propio espectáculo.

Farinelli también encargó a Battaglioli reproducir al óleo algunas de las escenografías operísticas realizadas en el Retiro. Hoy conservamos nueve de ellas, otro documento insólito en Europa. Algunos de ellos se pueden visitar en el museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

También es muy significativa la forma en que Farinelli decide retratarse por entonces. En uno de los retratos de Corrado Giaquinto podemos observar al músico-embajador en primer plano, observándose al fondo una de las embarcaciones del escuadrón del Tajo (concretamente, la Real), casi como si estuviésemos ante un militar de la armada o, al menos, ante un noble o embajador de confianza (como simboliza el perro), que a través de la música —partitura en mano— y los festejos reales, contribuye a la grandeza del poderío naval español y la monarquía, de cuyo honor también participa a través de la Cruz de Calatrava. Una comparación entre este retrato y otro de la época, donde aparece el teniente general de la Real Armada Esteban de Mari (c. 1680-1742), sito en el Museo Naval de Madrid, refuerza esta interpretación (véanse las embarcaciones, situadas en los márgenes inferiores del cuadro y a espaldas de los retratados, estando ambos en tierra firme).

Sólo un patriotismo mal entendido ha evitado situar al músico en el panteón de los españoles, como lo está Lully entre los franceses o Haendel entre los ingleses

No menos elocuente respecto a su faceta política es el palacio que Farinelli se hizo construir en Aranjuez, a pocos metros del Palacio Real, un monumento sin igual del poder alcanzado por el músico, aunque la negligencia de nuestros poderes públicos haya impedido reconocerlo como tal. Que hayamos permanecido mudos ante su estado de semiabandono durante décadas y, en los últimos meses, hayamos asistido a su destrucción casi completa tras el incendio del pasado mes de mayo, es sólo una prueba de las trágicas consecuencias de la idea negrolegendaria construida en torno a su figura. Farinelli, que solicitó en su testamento ser enterrado con la Cruz de Calatrava, hizo más por España de lo que estamos habituados a pensar. Sólo un patriotismo mal entendido ha evitado situar al músico en el panteón de los españoles, como lo está Lully entre los franceses o Haendel entre los ingleses. Pero para ello hemos de superar el mito del cantante órfico-davídico y situarnos, más bien, en la idea del embajador y organizador de festejos que realmente fue. ¶

Daniel Martín Sáez es musicólogo y doctor en Filosofía

Referencias

Martín Sáez, Daniel: *La leyenda de Farinelli en España: Historiografía, mitología y política,* Revista de Musicología, vol. XLI, nº 1 (2018), pp. 57-97.

— *Farinelli en España: del mito a la tragedia,* Mundoclasico.com, 3 de octubre de 2018.